CONCILIÁBULO SOBRENATURAL

Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición

Claudia Carranza Vera,
Claudia Rocha Valverde y Luis Rodas Suárez
(coordinadores)

Conciliábulo sobrenatural
Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición

COLECCIÓN INVESTIGACIONES

CONCILIÁBULO SOBRENATURAL

SERES FANTÁSTICOS Y EXTRAORDINARIOS DE LA TRADICIÓN

Claudia Carranza Vera
Claudia Rocha Valverde
Luis Rodas Suárez
(COORDINADORES)

EL COLEGIO
DE SAN LUIS

398.2
C744

Conciliábulo sobrenatural. Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición / Coordinadores Claudia Carranza Vera, Claudia Rocha Valverde, Luis Rodas Suárez. — 1ª edición. — San Luis Potosí, San Luis Potosí : El Colegio de San Luis, A.C., 2020.

396 páginas : ilustraciones ; 23 cm. — (Colección Investigaciones)
Incluye bibliografía al final de cada capítulo
ISBN: 978-607-8666-71-3

1.- Tradición oral 2.- Literatura folklórica 3.- Superstición 4.- Brujería 5.- Demonología 6.- Sobrenatural, Lo I.- Carranza Vera, Claudia, coordinador II.- Rocha Valverde, Claudia, coordinador III.- Rodas Suárez, Luis, coordinador IV.- s.

Esta obra fue dictaminada por evaluadores externos
a El Colegio de San Luis por el método de doble ciego

Diseño de la portada: Natalia Rojas Nieto

© Por la coordinación: Claudia Carranza Vera, Claudia Rocha Valverde,
Luis Rodas Suárez

© Todos los textos son propiedad de sus autores

D.R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155
Fracc. Colinas del Parque,
San Luis Potosí, S.L.P., 78294

ISBN: 978-607-8666-71-3

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Nota preliminar 11

Brujear y "ser brujeado"

K'olének: la bruja antropófaga de la tradición oral *teenek*
Imelda Aguirre Mendoza 19

El temor a "ser brujeado" en San Francisco Cuayalab
(Huasteca potosina): algunos elementos sobre antropología del valor
Minerva López Millán 39

Relatos de brujas en Zaragoza, Antioquia, Colombia.
Imaginario, símbolo y representación
María Alejandra Mazo Álvarez 61

Criminales sobrenaturales: brujería, pactos con el diablo,
exorcismo, rituales y fantasmas en el caso de las Poquianchis
Luis Miguel Rodas Suárez. 85

Entidades diabólicas

Constantes y variantes en las formas de representación
del diablo en leyendas y cuentos mexicanos
Donají Cuéllar Escamilla 111

De mujeres y otros demonios. Acerca de una visionaria
del siglo xvii en el virreino del Perú
Margarita Paz Torres 135

La presencia demoniaca en dos ilusas novohispanas del siglo XVIII
Annia González Torres y Adriana Rodríguez Delgado 159

Metamorfosis del diablo en *El mágico de Salerno*.
El disfraz y el espejo
Caterina Camastra 179

Pacto con el diablo dentro de las leyendas
de don Larín y Juan Carnero
Alejandra Sánchez Galicia 197

"El cantar, el bailar y el amor de una mujer lo inventó el diablo
cuando no tenía nada que hacer": la configuración del personaje
del diablo en textos de la literatura de tradición oral de México
Roberto Rivelino García Baeza 211

El motivo del diablo embotellado: un ir y venir
Mercedes Zavala Gómez del Campo 227

Primer concilio de los diablos. Luzbel en contra
del nacimiento del Mesías
Sue Meneses Eternod y Raúl Eduardo González 255

Muerte y seres de ultratumba

Apariciones: sonido e imagen, rumores y sombras
Adriana Guillén Ortiz 273

El motivo del "convidado difunto". Una mirada
a los antecedentes de 'el convidado de piedra'
en los dramas donjuanescos
Armando Cintra 289

Calaveras parlantes y demonios. Un *exemplum* en torno
a la ebriedad en una hoja suelta del siglo XIX en México
Claudia Carranza Vera 311

Tradición y trasposición de lo sobrenatural en la literatura
y el cine. *Macario*, de B. Traven y Roberto Gavaldón
Conrado J. Arranz 327

Seres y objetos mágicos

El trocito-familiar y la japinkua. De enriquecimientos, suerte y transformaciones
Alejandra Camacho Ruán 351

Los tepas: hacedores de vida
Vianey Azucena Mayorga Muñoz 367

El Brioso y los chaneques: representaciones míticas de la naturaleza en la tradición oral nahua de Michoacán
David Figueroa Serrano 379

EL MOTIVO DEL "CONVIDADO DIFUNTO". UNA MIRADA A LOS ANTECEDENTES DE 'EL CONVIDADO DE PIEDRA' EN LOS DRAMAS DONJUANESCOS

Armando Cintra
(El Colegio de México)

Leporello: O statua gentilissima
Benché di marmo siate
[…]
No, no, atendete.
(alla statua)
Signor il padron mio…
Badate ben, non io…
Vorria con voi cenar…
(la statua china la testa)
Ah! Ah! Ah! Che scena è questa!
O ciel! chinò la testa!
[…]
Don Giovanni: Parlate se potete
Verrete a Cena?
Statua: Sì
Lorenzo Da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni,* atto II

Con el subtítulo generalizado de "El convidado de piedra", comenzó a circular en los tablados españoles del Siglo de Oro una obra de capa y espada que trataba las aventuras, desventuras y canalladas del seductor Don Juan Tenorio: un joven disoluto, que además de enamorar a cuantas mujeres se le atravesaban en el camino, tuvo la osadía de invitar a cenar a la estatua del comendador, Don Gonzalo de Ulloa, la cual cobró vida y aceptó asistir al banquete. En un momento durante la cena, el pétreo personaje regresó la cortesía a su anfitrión. Debido al hecho sobrenatural de la animación de la figura de mármol y la doble invitación a cenar, la historia de "El convidado de piedra" rápidamente se transmi-

tió en el teatro europeo para abarcar diferentes latitudes y varios idiomas aparte del español: en italiano, *Il convitato di pietra*; en francés, *Le festin de Pierre*; en alemán *Der steinerne Gast;* en ruso*, Каменный гость* ('Kamenny gost'); y en inglés*, The Stone Guest* (Cintra, 2012: 18-21). La escena en la que el ente de piedra habla, asiste a cenar y devuelve la invitación a su anfitrión permitió que la historia del seductor se adaptara y transmitiera en la literatura europea, pues la imagen del convite macabro es en sí misma un motivo; según define Aurelio González al seguir las teorías de Veselovski, Propp, y otros tantos teóricos, arguyendo que se trata de

> a) Una unidad menor que contiene su proporción narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia (argumento).
> b) Un elemento que permite la creación de un texto" (González, 2003a: 355-386).

Stith Thompson, a su vez, puntualiza que

> the *motif* is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it. Most motifs fall into three classes. First are the actors in a tale —gods, or unusual animals, or marvelous creatures […], or even conventionalized human characters […]. Second come certain items in the background of the action […]. In the third place there are single incidents —and these comprise the great majority of motifs. It is this last class that can have an independent existence and that may therefore serve as true tale-types. By far the largest number or traditional types consists of these single motifs (Thompson, 1977: 415-416).

Apoyándome en las palabras de estos estudiosos, en las siguientes páginas propongo un acercamiento a la función del motivo del convidado difunto en un romance tradicional y sus variantes. El objetivo es justificar que los testimonios —recogidos por Juan Menéndez Pidal, Víctor Said Armesto y Agustín Cannobbio, entre otros tantos— sean los antecedentes del relato mítico[1] de Don Juan, el cual ha pervivido,

[1] Para muchos autores, las historias o relatos que tratan a Don Juan y el despertar del ente de piedra forman parte de un legado mitológico europeo en el que colocan al seductor junto a

desde el siglo xvii hasta nuestros días, gracias a que un sinnúmero de comediógrafos, libretistas de ópera y músicos lo retomaron y, en sus obras, lo transmitieron una y otra vez.[2] Para los momentos en que se configuró el Tenorio, en el teatro del Siglo de Oro (ca. 1617-1630), el recurso de la animación de la estatua y el diálogo con las almas de los muertos no era algo nuevo, pues en la literatura clásica pueden encontrarse rastros de motivos similares, donde los personajes principales son estatuas vivientes y parlantes, como los relatos de la escultura de Pig-

---

otros *buscadores*, entre los que aparecen Fausto y Robinson Crusoe. Verbigracia de esto, Peter Conrad explica que la característica del arquetipo del seductor español se potencia al grado de mitificarse y de identificarse con cada uno. En palabras del estudioso: "He is less a person tan a potential, whose migration through time, place and metamorphic changes of identity declare his ambition to experience an infinitude of possibilities. Europe has three such tireless, recurrent seekers in its mythology —Faust, the man of mind who wants to know everything; Robinson Crusoe, the economic man who wants to own everything; and Don Juan, the man of the senses who intends both to know and to own everything, and whose mode of doing so is to make love" (Conrad, 1990: 81).

Jean Rousset, por ejemplo, justifica llamar a Don Juan como el personaje de un mito, descartándolo, claro está, de los que aparecen en las topologías de Claude Lévi-Strauss o Jean-Pierre Vernant. Por el contrario, Rousset alude que es factible clasificar a Don Juan como un personaje mítico porque su relato "se funda sobre la muerte, sobre la presencia activa del Difunto, de la Estatua animada, verdadero protagonista del drama, mediador del más allá, agente del vínculo con lo sagrado. Y esto no es todo: ese Difunto que el vivo ofende invitándolo a cenar, ese Difunto que vuelve para castigarlo, surge de una leyenda popular extensamente difundida por el occidente cristiano. Así, un fondo mítico enterrado aflora en el *Don Juan* […] y bajo este *humus* legendario se adivina, acaso, un sustrato más profundo, una supervivencia de antiguos cultos de los muertos con ofrendas de alimentos. Es sabida la importancia de la cena, del intercambio alimentario en el argumento donjuanesco. También se le ve acercarse así a la esfera mítica […]. A mayor abundamiento, no carece de importancia que el Difunto encargado de aplicar el castigo no intervenga bajo la forma de un espectro o de un esqueleto como en los cuentos del folclore, sino como una estatua: lo maravilloso resalta mejor en esas idas y venidas de lo inmóvil, de esta amalgama inquietante de piedra y pensamiento" (Rousset, 1985: 7-8).

Por último, me permito anotar las palabras de Carlos García Gual, quien define a Don Juan como el protagonista de un *mito literario*, el cual puede catalogarse a partir del contacto con la estatua animada. El helenista indica que los elementos de la trama mítica en Don Juan son "la serie de mujeres burladas, el airado y fantasmal comendador, asesinado por Don Juan y convertido en estatua de piedra y el tipo de Don Juan, pertinaz y jactancioso libertino, y pecador desconfiado de una sanción divina, que al final recibe de manos de la vengativa estatua de piedra (García, 2003: *s.v.* 'Don Juan').

[2] En este sentido, las palabras de Fernando Herrero acerca del seductor pueden justificar los razonamientos anteriores, al decir que el personaje ha traspasado todos los niveles de conocimiento, desde la mayor profundidad a la más simple referencia inmediata (véase Herrero, 1997: 60-63).

malión, que parece estar viva de tan perfecta que es, relato que Ovidio recupera en las *Metamorfosis* (x, vv. 243-297); o el autómata de bronce, defensor de Creta, que arrojaba peñascos a las naves de los invasores, según relata Apolonio en las *Argonáuticas* (iv, v. 1635) o la estatua de Mitis, que Aristóteles menciona en el parágrafo 1492a de su *Poética.* Y no solamente, pues otra de las características que se encuentran en las obras donjuanescas o en los romances de nuestro estudio aparecen en poemas de la antigüedad clásica, como la *Odisea* y la *Eneida*, en cuyos versos hay mortales hablando con los muertos; la diferencia con nuestro corpus de estudio es que en las epopeyas los personajes deben descender al reino de Hades para pedir consejo a las almas de los adivinos: Ulises a Tiresias (Homero, xi, v. 22*ss*) y Eneas a Anquises (Virgilio, vi, vv. 678*ss*), mientras que Don Juan es confinado a la prisión eterna del infierno, donde debe pasar el resto de la eternidad por retar a Dios, a la muerte y al destino de los mortales.

Es posible inferir que el padre literario de Don Juan haya conocido, en algún momento, los textos clásicos en que se animan las estatuas o aquellos donde los vivos dialogan con las almas en el reino de Hades y, que de éstos surgiera la idea del convite macabro. También puede pensarse que los antecedentes más cercanos a los dramas auriseculares, sean el romance de *El galán y la calavera* y las variantes de este relato, en el que un mancebo invita a cenar a un cráneo, del mismo modo en que Don Juan lo hace con la efigie de Don Gonzalo. A este respecto, Ramón Menéndez Pidal, seguido por Aurelio González (2003a: 266), acota, que la conservación y pervivencia del relato "se rehace en cada repetición que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano […]. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la otra mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo […]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes" (Menéndez, 1953: 40). Desde que el romance se recopiló por primera vez, Menéndez lo relacionó con la trama de *El burlador de Sevilla.* Tal como expone Raquel Calvo:

> En 1906, Ramón Menéndez Pidal publicó un estudio titulado "Los orígenes del *Convidado de piedra*" en la revista *Cultura Española II* […], donde estudia los textos romancísticos relacionados con este tema hecho famoso con el teatro […]. Da a conocer una versión "tipo" de Riaza del romance

> *El galán y el convidado difunto*, de su propia colección, recogida en la encuesta realizada en ese pueblo en compañía de su mujer en septiembre de 1905. Esta versión, junto con otra del mismo tema de Revilla (Burgos), le sirven para apoyar la teoría de que la base tradicional del drama español de *El burlador de Sevilla* está constituida por el romance de "El convidado de piedra" (Calvo, 1993: lxvi).

De este romance, Emilio Cotarelo y Mori encontró también una relación cercana con la escena de la tercera jornada del drama del seductor español:

> El inspirado poeta y diligente ilustrador de la poesía popular en España, Don Juan Menéndez Pidal, halló en las montañas de León un curioso romance que reproduce el fantástico banquete del Tenorio. Un galán se va a misa, no por devoción, sino por ver las muchachas, "las que van guapas y frescas"; se halla en el camino una calavera, a la que da un puntapié, invitándola a cenar con él. La calavera […] acepta y le promete asistir. Lo hace e invita a su vez al galán a que a las doce de la noche vaya a la iglesia (Cotarelo, 1893: 117).

El galán y el convidado difunto

La versión más completa es la que Juan Menéndez Pidal recopiló en 1889 de una viuda de 48 años, de nombre Josefa Fernández, oriunda del pueblo de Curueña, en la localidad de Riello, provincia de León. Suzanne Petersen la publica en su colección de romances y adjunta en la ficha informativa que existe la posibilidad de hallar otra versión de este romance en la región leonesa de Murias de Paredes. Arcadio Baquero agrega que el propio Menéndez piensa que "de este curioso romance de 'El galán y la calavera' se conocen cinco versiones impresas, y además, nueve inéditas. Una de estas catorce variantes es del centro de Asturias, nueve son del noroeste de León, dos del oeste de Zamora, y otra, de Orense" (Baquero, 1966: 5).

α Pa' misa diba un galán caminito de la iglesia,
2 no diba por oir misa ni pa' estar atento a ella,

que diba por ver las damas, las que van guapas y frescas.
En el medio del camino encontró una calavera,
mirárala muy mirada y un gran puntapié le diera;
arregañaba los dientes como si ella se riera.
—Calavera, yo te brindo esta noche a la mi fiesta.
—No hagas burla, el caballero, mi palabra doy por prenda. —
El galán todo aturdido para casa se volviera,
todo el día anduvo triste hasta que la noche llega;
Desque la noche llegó mandó disponer la cena.
Aún no comiera un bocado cuando pican a la puerta.
Manda un paje de los suyos que saliese a ver quién era.
—Dile, criado, a tu amo que si del dicho se acuerda.
—Dile que sí, mi criado, que entre pa' acá norabuena. —
Punsiérale silla de oro, su cuerpo sentara nella;
pone de munchas comidas y de ninguna comiera.
—No vengo por verte a ti, ni por comer de tu cena,
vengo a que vengas conmigo a medianoche a la iglesia. —
A las doce de la noche cantan los gallos afuera,
a las doce de la noche van camino de la iglesia.
En la iglesia hay, en el medio, una sepultura abierta.
—Entra, entra, el caballero, entra sin recelo nella,
dormirás aquí conmigo, comerás de la mi cena.
—Yo aquí no me meteré, no me ha dado Dios licencia.
—Si no fuera porque hay Dios y al nombre de Dios apelas,
y por ese relicario que sobre tu pecho cuelga,
aquí habías de entrar vivo quisieras o no quisieras.
Vuélvete para tu casa, villano y de mala tierra,
y otra vez que alcuentres otra hácele la reverencia
y rézale un *Pater Noster* y échala pa' la huesera,
así querrás que a tí t'hagan cuando vayas de esta tierra. — [3]

[3] Versión de Menéndez, publicada por Suzanne Petersen, con el número 0130:10 en el *Pan-Hispanic Ballad Project* de la Universidad de Washington (en adelante, *PHBP*). La estudiosa indica que de este romance hay una versión posterior, 1900, y enumera sus variantes en los hemistiquios (se anuncia el número de hemistiquio y posición a/b): 15b "*pa cá*"; 16a "*pusiérale*"; 17a "*muchas*"; 30 "*encuentres*"; 31b "*por*" (Cfr. Petersen [s/f]).

Luis Santullano, en su *Romancero español*, de 1946, publica la versión de 1900, lo toma directamente del décimo tomo de la *Antología de poetas líricos castellanos* de Menéndez y Pelayo

Otra versión, recitada por una señora de 61 años, Rita Beleiro, la recogió y publicó Víctor Said Armesto en *La leyenda de Don Juan* (1968: 31).[4] En esta variante, encontrada en Cuñas, provincia de Orense, el inicio es casi el mismo: se ve al joven caminando a misa, pero se anuncia que es durante la Cuaresma. Se describe que el camino por donde pasa "Don Galán" atraviesa un cementerio, donde encuentra al cráneo que se anima después de recibir un puntapié.

β Camiñaba don Galán para a misa de Cuaresma,
2 non por devoción da misa nin por otra que tuviera,
iba por mirar las damas que salían de la iglesia.
4 Na porta do camposanto encontró una calavera,
que seus dentes lle griñaba como si de él se riera.
6 Don Galán, cand' a mirou, una patada le diera.

La primera invitación la hace el mancebo cuando dice al cráneo,

—Calavera, eu te convido esta noite á miña cena.—

La ambientación es la misma, los gallos han de cantar a la media noche; la calavera, al llegar a la casa del galán, toca la puerta. Es de las pocas versiones que omiten la figura del criado. Otro de los detalles lla-

(1900: 209-210). En ambas recopilaciones romanceriles, el título que engalana el texto es *Don Juan*. A continuación enumero variantes respecto de α, siguiendo el ejemplo de Petersen, en cursiva se señalan cambios en letras o palabras, mientras que entre corchetes aparecen signos de puntuación enmendados en la versión que publica Santuallo: 1a "*Pa* misa"; 2b "*pa* estar"; 3a sin coma al final del verso; 4a "*En medio*"; 4b [,] en vez de [;]; 9b [,] en vez de [;]; 10a *Todo*; 11a "*de que*"; 14a [,] al final del verso; 15b "*pa ca*"; 16b "*en ella*"; 18b [,] en vez de [;]; 19a "*a que vayas*"; 23b "*n'ella*"; 30a *encuentre* (Santullano, 1946: 980-981). Nota: entre corchetes se anuncian cambios de un signo de puntuación por otro, mientras que entre comillas y con cursivas variación de palabras, en parte o en versos enteros.

Arcadio Baquero (1966: 3-5) también publica este romance. Lo presenta sin el título que le dio Menéndez y Pelayo con las siguientes variantes: 1b [;] en vez de [,]; 3a sin coma; 4b [;] en vez de [,]; 5a "*mirándola*"; 8a omite "*el*"; 9a [,] al final del verso; 9b [;] en vez de [,]; 10a [,] al final del verso; 10b [.] en vez de [;]; 11a "*De que*"; 12b [;] en vez de [.]; 13a "manda"; 15b "*p'acá*"; 16b "*en ella*"; 20b "*a fuera*"; 22a "*hay en el medio*"; 23b "*n'ella*"; 25a "sin coma al final del verso"; 29b [;] en lugar de [,]; 30a "*yotravez que encuentres*"; 31b "*pa la huesera*"; 32a "*a ti te hagan*". Un tercer testimonio idéntico al de Juan Menéndez lo publica Víctor Said Armesto (1968: 30).

[4] Versión que aparece en el ya anunciado sitio web de Suzanne Petersen *PHBP*, 0130:3. También puede consultarse en Baquero (1946: 5-6).*f*

mativos es que el muerto acepta los alimentos y los come, cuestión que no ocurre en todas las versiones.

A cosa de medianoche cantan los gallos afuera;
a cosa de medianoche don Galán pide la cena;
aún bocado non probara cuando petan a la puerta.
Antes que nadie responda veu una voz que dixera:
—Da palabra que me deches, don Galán, non te me esquenzas.
—No me esquenzo da palabra, nunca de ela me esquencera.
Aí tes preparada silla, prato, cuberto e cullera. —
Sentárase mui a modo a cenar la calavera;
de ricos platos que había, de todos ellos comiera.
—Come, come, el convidado, que la sopita está buena. —

Después que la calavera degusta de los manjares que ofreció "Don Galán", devuelve la cortesía invitándolo a cenar; pero el mancebo quedará sepultado en la tumba del muerto parlante.

Estando n'estas razones la calavera dijera:
—Vente, don Galán, conmigo, esta noite á miña cena;
ven conmigo al camposanto, que mellor cousa te dera. —
Ao redor do camposanto se prepara unha gran festa:
encendidos na capilla moitos cirios e candelas,
no medio daquelo todo una sepultura aberta.
—Entra nesta sepultura a comer da miña cena.
—Eu aquí non entro, non, que esa mira non truxera.
—Que a traias, que non a traias, entrarás, villano, nela,
qu' a luz túa xa s'acaba i o teu corpo morto queda.

En Chile, Agustín Cannobbio, recogió una versión similar en la región de Santa María, Aconcagua, en 1906; su informante era un hombre de 55 años, de nombre José Valerio Vallejo. El texto aparece publicado en la antología de Julio Vicuña Cifuentes,[5] y en la colección

[5] Julio Vicuña publica también un texto prosificado, donde aparece la historia de un grupo de niños que se van caminando por un osario, donde un "joven quiso hacerse el gracioso y dio un puntapié a una calavera, diciéndole por burla que esa noche le esperaba en su casa a cenar" (1912: 113*ss*).

de Suzanne Petersen y en el libro de Víctor Said, quien opina que este romance es un calco de la versión de Riello (Said, 1968: 30):

γ A misa es que iba un galán por la calle de la iglesia:
2 es que no iba por oí misa ni pa estar atento a ella,
es que iba por ver las damas [. . . . . .]
4 En el medio del camino se halló una calavera,
la miró muy mirá y un puntapié le dio.
6 Entonces, como riéndose, apretaba ella los dientes.
—Calavera, yo te envito esta noche pa mi fiesta.
8 —No hagai' burla, caballero. mi palabra te doy en prenda. —
El galán, toitito acholao pa su casa se golvió;

Como puede observarse, la primera invitación a cenar es idéntica a la de las otras versiones, el mancebo va caminando y le da una patada al cráneo, que se anima y le sonríe. El léxico se adecua a la región sudamericana; en lugar de que diga "el galán todo aturdido", se cambia por un regionalismo: 'acholado'. También, cuando responde la calavera, en lugar de "no hagas burla, el caballero", en la versión austroamericana se lee: "No hagai burla, caballero". En lo referente a la ambientación, se repite el motivo de los gallos que cantan a la media noche, entre las notables diferencias entre las versiones es que en ésta sí aparece el criado; la calavera se presenta a cenar e invita al galán a su morada, donde, a diferencia del testimonio de Orense (véase *supra* texto β), le perdona la vida y sólo pide que le rece un "Parenuestro" al próximo cráneo que encuentre insepulto. En otros testimonios, el inicio cambia, como el que se ambienta en el Día de Todos los Santos (2 de noviembre), momento del año en que se conmemora a los muertos y, hasta la fecha, en algunas regiones de España y México; ese día, en particular, se representa el *Don Juan Tenorio*, de José de Zorrilla, de las versiones dramáticas donjuanescas, la más famosa y en la que irónicamente se suprime el diálogo, la cena y la animación del ente de piedra.

δ El día de Todos los Santos iba un joven pa la iglesia;[6]

[6] De este romance, Suzanne Petersen presenta dos versiones, una recopilada en la región leonesa de La Devesa de Boñar, que puede encontrarse también en La Vecilla. Su recopilador fue Narciso Alonso Cortés, *ca*. 1906. La otra versión es del norte, de la provincia de La Lastra, en Santander. Fue recogida por José María de Cossío y Tomás Maza Solano en la década de los

más iba por ver las damas que por lo que había en ella.
En el medio del camino encontró una calavera;
la ha dado con el zapato, la dijo de esta manera:
—Yo te brindo, calavera, a cenar de la mi cena.
—Si es por permisión de Dios, — respondió la calavera.

La segunda invitación funciona exactamente igual que en los testimonios anteriores. Incluso, en esta versión vuelve a aparecer la figura del criado.

—Anda y dile a tu amo que si del dicho se acuerda,
que soy aquel convidado que me convidó a su cena.
—Anda y dile que suba y se siente enhorabuena. —
Le pusieron muchos platos y de ninguno comiera;
le pusieron muchos vasos y de ninguno bebiera.
—Si no vengo por beber ni cenar de la tu cena,
que yo todo lo que vengo es por cumplir la promesa.
Esta noche no es de dormir, es noche de estar alerta.
A las doce de la noche vendrás conmigo a la iglesia. —

El galán se salva de morir esa noche, a pesar de los insultos de la calavera, que lo llama "perro villano", y parece que lo va a sepultar para siempre, junto a ella. Queda la orden/moraleja de que cuando vuelva a ver otro cráneo insepulto le haga honras fúnebres, rezando el Padre Nuestro, y lo inhume. En León hay una variante de esta versión, recitada por Digna Prieto, de 66 años, recogida en Baracaldo, Vizcaya, por José Manuel Fraile Gil y Gustavo Cotera, en 1989, en la que se manifiesta el temor del galán momentos después de que el cráneo lo invita a cenar. Para el momento en que debe asistir a cenar con el cráneo, llega "cargado de reliquias / de los pies a la cabeza", que lo salvan del eterno castigo:

—Agradécelo a Dios y al Divino Sacramento
y a ese santo escapulario que traes pendiente del pecho,
que si yo estuviera vivo, ya te haría entrar adentro

treinta (*ca*. 1933 o 1934). También aparece publicado en el romancero de José María de Cossío (1947: 83-84).

pa que otra vez el infame no haga burla de los muertos.
Déjalos en su descanso pa que Dios se sirva de ellos—

Otro testimonio es la versión del galán que se va a casar y se encuentra con una calavera. Una de las versiones se recogió en Borrenes, en la comarca de Bierzo, en 1905.[7] Lo llamativo de esta versión es que el convidado a la cena finge comer; no hay un criado que le reciba a cenar. El mancebo esta vez no se salva, se queda prisionero en la oscura morada de la muerte.

ε Entró y vio 'n el cementerio un plato lleno de tierra
a la verita del plato encendida una candela.
Vente, vente, el Convidado, comerás cositas buenas.
Al decir estas palabras en la tumba lo metiera.
Desque lo pudo meter le dijo desta manera:
—Esto sirva de escarmiento. —Tal te vistes, tal te veas.

Otras versiones que se acercan más a la historia de los libretos teatrales, el cráneo se cambia por la estatua de un capitán, barbado "vestido de piedra".[8]

ζ En la corte de Madrid va un caballero a la iglesia.
Más va por ver a su dama que no por ver las completas.
Está arrimado a un difunto que está vestido de piedra;
tira de barba y cabello, le dice de esta manera:
—¿No te acuerdas, capitán, cuando estabas en la guerra,
fundando batallas y armando fuertes banderas?
Pues ahora te ves aquí con este bulto de piedra.
Yo te convido a cenar una noche a la mi mesa. —

Así como ocurre en algunas obras de teatro y en varias óperas, en el romance aparece un criado que anuncia la llegada del ente de piedra:

[7] Ese romance aparece publicado también en Baquero (1966: 7) y Said (1968: 5).

[8] De este romance, se presentan dos versiones en el *PHBP* recopiladas por Narciso Alonso Cortés, una en Valle de Palenzuela y otra en Revilla-Vallegera; ambas, regiones de Burgos.

—Anda, paje, y dí a tu amo que el convidado le espera;
le convidó en San Francisco, viene a cumplir la promesa. —
El pajecillo asustado a su amo daba cuenta.
—Dile que suba, que suba, que ya está la mesa puesta
de perdices y conejos y de otras cositas buenas. —

Entre los manjares se distinguen conejos y perdices, alimentos que figurarán también en las obras atribuidas a Tirso (*El burlador*) y Claramonte (*Tan largo me lo fiáis*). El motivo de la invitación se conserva, y el ente de piedra ofrece la hospitalidad de una iglesia para recibirlo a cenar.

—Yo no vengo por cenar, si no es por ver cómo cenas. —
Hace que come y no come, hace que cena y no cena,
hace que bebe y no bebe, deja la escudilla llena.
—Yo te convido a cenar otra noche a la mi mesa;
ya ves que no tengo casa, pero ha de ser en la iglesia. —

La diferencia que puede encontrarse entre este personaje y Don Juan Tenorio es que el joven del romance se arrepiente por sus acciones, al día siguiente va a la iglesia y se confiesa con un sacerdote, que le da un relicario que lo salva de la muerte, mientras que en el seductor no existe la mínima voluntad de arrepentirse; todo lo contrario, de ahí que la frase célebre del Tenorio sea el verso que titula una de las versiones de su obra: "¡Tan largo me lo fiáis!" o su variante "¡Que largo me lo fiáis!"

—Arrímate, caballero, arrímate acá, no temas.
Tengo licencia de Dios de hacer de ti lo que quiera.
Si no es por el relicario que te traes en tu defensa,
la tajada que quedare había de ser la oreja,
porque otra vez no te burles de los santos de la iglesia. —

En otra versión, recogida por Maria Goyri y Ramón Menéndez Pidal aparece lo siguiente

η Llegando un día festivo fue un caballero a la iglesia[9]

[9] Cfr. *PHBP*. Versión de Riaza, Segovia. Recitada por Benigna [de Frías]. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1905.

y se vino a arrodillar contra un difunto de piedra.
Tirándole de la barba estas palabras dijera
—¡Oh, buen viejo venerable, quién algún día us dijera,
que con mis divinas manos atiente a tu barba mengua!;
pues pa la noche que viene yo te convido a una cena;
pero me dirás que no, que la barriga os refriega,
la tienes angosta y larga, no te cabe nada en ella.—
A eso del anochecer llamó el difunto a la puerta
diciendo: —¿Quién es quién llama? —Quien algo se le ofreciera.
Anda, paje, y dile a tu amo, dile que si no se acuerda
del convidado que tiene para esta noche a la cena.

El ente de piedra se presenta y ve cenar al joven que lo invitó, pero esta vez el invitado del mancebo no come. Este momento se recuerda en las obras de teatro y en las óperas donjuanescas, cuando el comendador le aclara a Don Juan que aquellos que están en Gracia ya no pueden alimentarse con la comida de los mortales, como ocurre en la versión de la ópera de Mozart: "Non si pasce di cibo terreno / chi si pasce di cibo celeste" (Da Ponte, 2006: 588).

Yo no vengo por cenar, vengo por ver cómo cenas,
vengo por ver si cumplías la palabra que tiés puesta;
pues pa la noche que viene yo te convido a otra cena.—

La salvación viene porque el mancebo come "pan de beata"

Agradece que has comido pan de beata el sustento,
que, si no, habías de entrar, aunque fuera a pesar vuestro
para que otra vez no hagas burla de los que están muertos.
Rezarlos y encomendarlos y rogar a Dios por ellos,
esto se debe de hacer y te sirva de escarmiento.

Derivado de estas versiones, hay otro testimonio que aparece musicalizado en el disco *Romances Populares*, por Joaquín Díaz. En él se narra la historia del caballero que se encuentra con un muerto "en imagen de piedra", tal y como dice el intérprete. Como puede apreciarse, comienza de manera muy similar a la versión (ζ): "Por las calles de Madrid, va un

caballero a la iglesia". Entre las similitudes, se aprecia que el hombre de piedra tiene grado militar, es un capitán. En esta versión hay un criado, igual que en las versiones dramáticas donjuanescas, pero, contrario al seductor, gracias a la intercesión divina, se salva de irse al infierno.

Hay una notable diferencia entre los personajes, pues mientras que Don Juan muestra siempre renuencia al arrepentimiento y busca conquistar a cuanta dama se encuentra, el mancebo del romance es todo lo contrario; la razón por la que se encuentra con el cráneo parlante es porque va en busca de *su* dama (o por ver las damas) a la iglesia, y en la mayoría de las versiones tradicionales su devoción, arrepentimiento, el sacramento de la confesión, la comunión o un escapulario lo salvan del castigo eterno. Mas no se descarta la hipótesis que los dramas del Tenorio, desde el de Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis* o *El burlador de Sevilla* se hayan derivado de estos romances tradicionales, como asevera Hurtado y Jiménez de la Serna: "Para la acción que se desarrolla en la tercera jornada del drama atribuido a Tirso de Molina, proviene muy seguramente de una 'conseja popular antigua', que aparece en los romances de las regiones de León, Burgos y Segovia" (1921: 677).

Si es que los romances que contienen el motivo del 'convidado' son los antecedentes del primer drama donjuanesco, cualquiera que haya sido su autor —Tirso o Claramonte— se apropió del motivo del cráneo (o estatua) parlante. En el *Motif-Index of literatura*, de Stith Thompson, se relacionan ambos, tanto el del cráneo cuanto de la estatua de piedra que se anima, aparecen con la clasificación E235.5: "Return from dead to punish kicking skull", cuestión que se relaciona directamente con los romances en los que el mancebo hace que el cráneo reaccione con un puntapié. En lo que respecta a la estatua parlante, procedente de las obras donjuanescas, se adapta la definición que Thompson ordena en los relatos maravillosos con la signatura C.13 "The ofended skull (statue) (*Festin de Pierre*). A skull (statue) is invited to dinner. Atends the dinner and take his host off to the other world". En los que al motivo del cráneo se refiere, hay varias relaciones que aparecen que tienen su propio orden en el índice de motivos. Ejemplo de esto, los motivos E261.1 "Wandering skull pursues man" y E261.1.2 "Speaking skull tells about previous life reveals future events" (Thompson, 1955-1958: 415-416).

Algunos estudiosos, como Ramón Menéndez Pidal o Víctor Said Armesto, proponen que los antecedentes de la historia reproducida en

el teatro aurisecular provienen de los romances del convite macabro, en los que figura tanto el tema del galán irreverente y disoluto cuanto el motivo de la doble invitación; cuestión que ha permitido que el relato de Don Juan perviva en variantes dramáticas, tal como explica James Mandrell:

> Various critics have attempted to trace the oral legend of the *burlador* and have often suggested as a precursor a Castilian Romance first transcribed by Juan Menéndez Pidal. This romance was explicitly and extensively discussed by Both Ramón Menéndez Pidal and Víctor Said Armesto and had actually been proposed earlier as an oral precursor by Emilio Cotarelo y Mori. As for the double invitation, Dorothy Epplen MacKay has documented the widespread diffusion of this motif and has noted that it is not exclusively Spanish (Mandrell, 1992: 14).

Es posible pensar que el romance de *El galán y el convidado difunto* ha pervivido en la tradición, posiblemente desde antes del siglo xvii. En lo referente al motivo del convidado difunto, hay ejemplos fuera de España en los que no es extraño encontrar jóvenes hablando con cráneos o intentando comunicarse con los muertos, como en *The Tragedy of Hamlet*, en la que el protagonista sostiene entre sus manos el cráneo de Yorik, al que le formula varias preguntas, sin esperar respuesta alguna.

También, en Sicilia, en una canción tradicional de la isla, casi el himno de los sicilianos, "Vitti na crozza", narra cómo un trabajador de las minas de azufre se encuentra un cráneo mal enterrado, que en una de sus tantas versiones dice al vivo: "Chiamu la vita e morti m'arrispunni" ('Llamo a la vida y me responde la muerte'). A diferencia del cráneo de los romances, que es maltratado por el mancebo, en la primera estrofa de la canción, el hombre narra que ve al cráneo y éste le empieza a hablar. Se entiende que era un minero que murió sin que se ofreciera una misa para el descanso eterno de su alma: "Murii senza toccu di campane" ('Morí sin el toque de las campanas') (Cintra, 2012: 45).

Mas uno de los relatos en donde sí aparece la provocación por parte de un mortal a un cráneo es un texto conocido como *Larva mundi*, recopilado por el fraile Paolo Zehentzer. Lo poco que se sabe de éste es que se conserva en Alemania, en un monasterio Jesuita de Ingostaldt, Bavaria; es parte del *Promontorium Malae Spei Impiis Periculose navi-*

gantibus Propositum, texto cuya recopilación data de 1643, aunque parece ser anterior a 1615. Este texto narra la historia del Conde Leoncio; irónicamente, es alumno de Niccolò Macchiaveli, que mientras descansa de las lecciones de su maestro, y se prepara para cenar, camina por el bosque y en la vereda encuentra un cráneo, lo toma entre sus manos y lo invita a cenar, tal como ocurre en los romances españoles. El resultado es que, tras la segunda invitación, la del cráneo, el conde muere sepultado junto con su óseo anfitrión. Según Giovanni Macchia, la historia de Leoncio procede de Italia, que originalmente se escribió en italiano y se trata de un texto pedagógico que llegó a conocerse como "Il dramma del conte Leonzio", el cual se interpretaba en presencia de varios de los maestros de la escuela de Ingostald, como lo explica en la presentación el fraile Zehentzer:

> Audico, italico rem idiomate conscriptam esse. Ego sane lugubrem tragoediam, in theatrum olim publicum productam ipse conspexi, preasente frequentissimo, doctissimoque Ingolstadiensisi Academiae senatu; credo nunquam id argumentum in scenam venisse, si historiae sua non esset fides (Macchia, 2007: 179).

Los orígenes de la leyenda de Leoncio son inciertos. Alessandro D'Ancona incluso asevera que el texto recopilado por el fraile Zehentzer es solamente uno de tantos, que se encuentra clasificado en el grupo de los textos del cráneo parlante; ofrece en breves líneas una versión alternativa a la leyenda del conde Leoncio, en donde su protagonista

> […] un giovane "libertino", nativo di Reims, del quale non si dice il nome, perché di familia D'une bonne condition bien honorée dans la ville. In un dì di carnevale, egli va in un cimitero col propósito dal quale invano cercano dissuaderlo gli amici, di prendervi un teschio e porvi entro due candele, per spaventare, come effettivamente avviene, quelli in che s'imbatte. Poi alla tarda notte, lo riporta al suo posto, invitandolo, per compensarlo dell'incomodo, a venire a cena da lui la notte appresso. Il morto accetta, e si presenta puntuale facendo tramortire la serva e la madre del giovine temerario, e dopo mangiato, si mette a letto con lui, che è presso da febbre violenta e muore il dì delle Ceneri (D'Ancona, 1903: 622).

E incluso contradice al padre Zehentzer, diciendo que la leyenda de Leoncio no es italiana, que "tardi fu introdotta in Italia, dove ebbe scarso favore; e senza rimorso d'ingiusto ostracismo, può esser rimandata senz'altro oltre i confini" (D'Ancona, 1903: 638). Razonamiento que deja abierta la posibilidad de inferir que los romances y el motivo del 'convidado difunto' llegaron a Italia y, al igual que ocurrió con *Don Giovanni*, influyeron en la creación de relatos como el de Leoncio y el joven de Reims.

Conclusiones

El romance de *El galán y el convidado difunto* logró su transmisión gracias al motivo, que se adaptó en la literatura culta y en la ópera, gracias al fascinante personaje sobrenatural, el cráneo que cobra vida; de ahí que el recurso se encuentre en varios dramas europeos. En lo referente a las variaciones y versiones del romance español, hay muchas que se asemejan a la historia del Tenorio, sobre todo en las que aparece el criado y cuando se cambia el personaje y no es más el cráneo, sino el pétreo y marmóreo capitán.

Un detalle que puede englobar la importancia y relación del banquete macabro, la cena del mortal con la calavera, y justificar la existencia del motivo en la literatura tradicional, es la definición de Calavera, que aparece en el coloquialmente conocido *Tesoro de la lengua*, de Covarrubias, donde casi a manera de relato, se lee: "Algunas naciones bárbaras han tenido por costumbre hacer vasos de las calaveras de sus antepasados, y de los hombres valerosos, y bebían en ellos los días de fiesta, y banquetes: y de allí vino a llamar[se] al vaso *cranion* […] y otros bebían en las calaveras de sus enemigos, a los cuales habían vencido" (*s.v.* 'Calavera').[10]

En lo que confiere al motivo de 'el convidado de piedra', la historia del Tenorio, y el motivo de la calavera animada, en México existe el género de la calavera o calaverita: composición poética, generalmente corta, de tono jocoso, irónico o chusco, las cuales se escriben en las vísperas del Día de Muertos (2 de noviembre, fecha tradicional para la puesta en

[10] Se modernizó la ortografía. En la versión consultada del diccionario: "Calabera".

escena del *Tenorio*) y su función es la de dedicar a un vivo, un político o un personaje famoso el epitafio de su muerte o narrar una historia que ocurriera en el más allá, generalmente con un cariz satírico y burlesco: una de las tantas manera de escribir, jugar y hablar con la muerte.

Varias de las hojas volantes conservadas de la Imprenta de Vanegas Arroyo contienen las calaveras que se imprimían durante el final del siglo XIX y principios del XX, y entre éstas hay al menos dos dedicadas a los personajes de la obra de Zorrilla; datan de 1904, una se titula "La calavera de Don Juan Tenorio", que entre sus versos recuerdan el diálogo con el Comendador y la sentencia, que el seductor no puede evadir:

—¿Lo ves? El Comendador
ya muerto, yace a mis pies:
ahora te llega tu vez
y vas a morir ¡traidor!

Otra, procedente de la misma imprenta, que pretende ser la respuesta a la anterior, es la calavera de "Don Luis Mejía con Afán", en la que se recuerda a los personajes zorrillescos conviviendo en el más allá:

Con todo el mausoleo,
y aunque valiente te creo
pues me diste una estocada,
tus bravatas valen nada
si en calavera te veo… (Vanegas, 1904).

Estas hojas volantes pueden considerarse *memoratas* que conservan parte del relato del drama de Zorrilla, además de tener una relación con los textos teatrales y tradicionales españoles, donde la calavera o la estatua cobraron vida y un mortal buscó la manera de invitarlas a cenar.

Por sí solo, el motivo del cráneo puede encontrarse en otras latitudes, no solamente en Europa. Ejemplo de ello, en la América española se encontró una variante del *Romance del galán y el convidado difunto* en Chile (véase *supra*, texto γ). En México, si bien no se ha encontrado una, es posible presumir que en algún momento se recitó, o al menos se conoció, la historia del joven que, caminando por un panteón, se encontró

con un cráneo mal enterrado, pues en el juego tradicional de la lotería, cuando el gritón anuncia la carta número 42, la de la calavera, lo hace con un dístico: "Al pasar por el panteón / me encontré un calaverón".

REFERENCIAS

Aristóteles (1974). *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Baquero, Arcadio (1966). *Don Juan y su evolución dramática*. Madrid: Editora Nacional.

Calvo, Raquel (1993). *Romancero general de Segovia. Antología* [1880-1992]. Segovia: Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de Segovia.

Cintra, Armando (2012). "La transmisión del mito de Don Juan en Italia", tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Conrad, Peter (1990). "The Libertines Progress", en Jonathan Miller (ed.), *Don Giovanni Myths of Seduction and Betrayal*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Cossío, José María (1947). *Romances de tradición oral*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Cotarelo, Emilio (1893). *Tirso de Molina: Investigaciones bio-bibliográficas*. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños.

Covarrubias Orozco, Sebastián (1674). *Origen y tesoro de la lengua castellana.* Madrid: Impreso por Melchor Sánchez.

Da Ponte, Lorenzo (2006). *Memorie. I libretti mozartiani*. Milano: Garzanti.

D'Ancona, Alessandro (1903). "La leggendia di Leonzio", *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche, pp. 621-644.

Farinelli, Arturo (1896). *Don Giovanni: Note critiche*. Torino: Loescher.

García Gual, Carlos (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo xxi.

González, Aurelio (2003a). "El concepto de motivo: unidad narrativa en el romancero", en L. von der Walde *et al.* (eds.), *Propuesta teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: unam / uam-i, pp. 355-86.

González, Aurelio (2003b). *El Romancero en América*. Madrid: Síntesis.
Herrero, Fernando (1997). "El mito de Don Juan", *Revista de Folklore*, tomo 17b, núm. 200, pp. 60-63.
Homero (2014). *Odisea*, trad. Pedro C. Tapia. México: unam.
Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan (1921). *Historia de la literatura española.* Madrid: Universidad de Madrid.
Macchia, Giovanni (2007). *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Milano: Adelphi.
Mandrell, James (1992). *Don Juan and the point of honor: Seduction, patriarchal society, and literary tradition*. Pensylvania: Pensylvania State University, University Park.
Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico. Teoría e historia*, t. i. Madrid: Espasa-Calpe.
Menéndez y Pelayo, Marcelino (1900). *Antología de poetas líricos castellanos*, t. x. Madrid: Librería de Hernando.
Moya, Ismael (1941). *Romancero*, t. ii. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
Ovidio (2008). *Metamorfosis*, trad. Rubén Bonifaz Nuño. México: unam.
Payne, Deborah (ed.) (2005). "The Libertine", en *Four restoration libertine plays*. Oxford: University Press, pp. 1-84.
Petersen, Suzanne (s/f). "Pan-Hispanic Ballad Project". Disponible en https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0130 (acceso: 25/10/2015).
Rodas, Apolonio de (1996). *Argonáuticas*, introd., trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos.
Rousset, Jean (1985). *El mito de Don Juan*, trad. Juan José Utrilla. México: fce.
Said Armesto, Víctor (1968). *La leyenda de Don Juan* [1946]. Madrid: Espasa-Calpe.
Santullano, Luis (1946). *Romancero español*. Madrid: Aguilar.
Shadwell, Thomas (1705). *The Libertine*. Londres: Historical Collection from the British Library. [Facsimilar].
Thompson, Stith (1955-1958). *Motif-index of literature. A classification of narrative elements in folktales ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Bloomington: Indiana University Press [seis tomos].

Thompson, Stith (1977). *The Folkstale*. Los Angeles: University of California Press.

Vanegas Arroyo, Antonio (1880-1917). Hojas sueltas de propaganda de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y grabados de José Guadalupe Posada. México: Imprenta de Vanegas Arroyo.

Vicuña Cifuentes, Julio (comp.) (1912). *Romances populares y vulgares*. Santiago (Chile): Imprenta Barcelona.

Virgilio (1992). *Eneida*, edición, traducción y notas de Vicente Cristóbal. Madrid: Gredos.

Conciliábulo sobrenatural. Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición de Claudia Carranza Vera, Claudia Rocha Valverde y Luis Rodas Suárez (coordinadores) se terminó de imprimir el 15 de noviembre de 2020 en los talleres de Solar Servicios Editoriales, S.A. de C.V. Calle 2, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos, alcaldía Benito Juárez, C.P. 03800, tel. 55151657. La composición tipográfica se realizó en Logos Editores, tel. 5516.3575, logos.editores@gmail.com. La edición estuvo al cuidado de la Unidad de Publicaciones de El Colegio de San Luis y los coordinadores. El tiraje es de 200 ejemplares en impresión bajo demanda.

Claudia Carranza Vera,
Claudia Rocha Valverde
y Luis Rodas Suárez
(coordinadores)

Conciliábulo sobrenatural. Seres fantásticos y extraordinarios de la tradición

COLECCIÓN INVESTIGACIONES / ESTUDIOS LITERARIOS

"Conciliábulo" se define como una reunión organizada para tratar asuntos de índole prohibida u oculta. Algo similar se podría decir de los personajes sobrenaturales que asisten a las páginas de este libro: aparecidos, diablos, charros negros, brujas. Aquellas entidades presentes en la literatura oral, en la culta y en relatos de larga tradición en diferentes ámbitos de México e Hispanoamérica, cuya presencia es imprescindible para entender distintas representaciones culturales e históricas, así como los diferentes formatos en los que se presentan: la escritura, la oralidad, el cine. Este volumen contiene los estudios de diferentes especialistas en sus respectivos campos de estudio, quienes también aquí se reúnen para aportar valiosas páginas al estudio de obras literarias, hechos históricos y géneros varios.

EL COLEGIO
DE SAN LUIS

ISBN-13: 978-607-8666-71-3
9 786078 666713